ACOTECA DE LOS GENIOS

23

Longhi

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece *un panorama completo de las creaciones magistrales* de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; *año 1964, para las ediciones en castellano.* *Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº* Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Don. 5.00.ecle.

Pedro Longhi

Monografía por FRANCISCO VALCANOVER

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por OSVALDO SVANASCINI

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

NO CIRCULANTE

FRANCISCO VALCANOVER

Pedro Longhi

1

Pedro Longhi nació en Venecia en 1702. Su padre, Alejandro Falca, ejercía el oficio de "fundidor de plata", y podría quizás identificarse con el Alejandro Falchetta mencionado a fines de 1600 en los registros de los orfebres de Venecia. Sigue sin aclararse hasta la fecha el origen del sobrenombre de Longhi, con el cual era conocido Pedro ya en 1732. Según Guarienti, en las Adiciones al "Abecedario Pictórico de Orlandi", de 1753, y el autor anónimo del "Compendio de los pintores venecianos históricos más renombrados del presente siglo", editado en 1762, siendo todavía muy joven, Pedro Longhi ingresó en la escuela de pintura de Antonio Balestra, una de las más famosas de Venecia a principios del siglo XVIII, para frecuentar después, por consejo de ese mismo maestro veronés, el estudio de José María Crespi, en Bolonia. Concluida su estancia en la capital emiliana, cuyos límites cronológicos se desconocen, su existencia se desenvolvió serenamente en su ciudad natal, reflejando un temperamento pacífico y carente de grandes ambiciones.

De 1730, aproximadamente, data su primera obra, hoy reconocida por documentos, que es el gran Retablo *del presbiterio de la parroquia de San Peregrino (Bérgamo), cuyo estilo barroco, fatigado y fatigoso, sigue las huellas de los grandes decoradores venecianos de comienzo del siglo XVIII, y debía caracterizar también* La bendición de Jacob *y* La coronación de la Virgen, *del oratorio de San Blas en Verona, y algunos lienzos venecianos, hoy perdidos, que Zanetti recuerda en su "Rinnovazione delle Ricche Minere", de 1733:* La Adoración de los Reyes Magos *de Santa María Materdomini;* La Cananea, el Milagro del Centurión *y* La multiplicación de los panes y de los peces, *en la Escuela de San Pascual Bailón, así como el* San Juan Bautista *y otras dos pequeñas pinturas de la iglesia de la isla de la Gracia.*

El 8 de julio de 1732 se casó con la hija de un cantero, Catalina María Rizzi, de la cual, en su casa de San Julián, tuvo el 12 de junio de 1733 su único hijo, a quien pusieron de nombre Alejandro.

En 1734 firma y fecha los frescos que representan La caída de los Gigantes desde el Olimpo, *pintados en la escalinata del Palacio Sagredo de Venecia. En 1737 figura inscrito por primera vez en la Cofradía de los pintores venecianos y su nombre aparece en aquélla hasta 1773. Desde 1740 habita en el número 343 de San Pantaleón (actualmente números 3800, 3801 A y 3803).*

Después de la primera escena de la vida veneciana de fecha segura: El concierto, *de las Galerías de la Academia de Venecia, pintado en 1741, la producción pictórica costumbrista de Longhi está documentada en su desenvolvimiento por numerosas pinturas fechadas y fechables con certeza. Hacia 1745 ejecuta los frescos de las paredes internas de la Capilla de la Virgen de Loreto de la Iglesia de San Pantaleón. En 1748 entra en relación con el tipógrafo Juan Bautista Remondini de Bassano para realizar dibujos y correcciones relativos a grabados inspirados en sus cuadros.*

En 1750 Carlos Goldoni, en una colección de poesías publicada con ocasión de las nupcias de Juan Grimani y Catalina Contarini, dedicó al pintor un soneto que empieza así: "Longhi, tú que llamas a mi Musa hermana de tu pincel que la verdad persigue..." El 13 de febrero de 1756 es elegido entre los primeros académicos, que lo fueron bajo la presidencia de Juan Bautista Tiépolo. En junio de 1762 hace, con Piazzetta y Tiépolo, un inventario con la tasación estimada de los objetos artísticos de la herencia Sagredo. En 1763 es propuesto para la dirección de la Academia de Dibujo y Grabado instaurada por la familia Pisani en el Palacio de San Esteban, destinada a la educación de Almorò Pisani, academia disuelta en 1765 por la muerte repentina del joven patricio.

Hasta 1780 no cesó de enseñar en la Academia, en cuya vida participó con asiduidad y devoción, entre otras cosas, como consejero de la sesión celebrada el 5 de abril de 1779, en la cual fue elegido académico Antonio Canova, que no había cumplido los veintidós años. Falleció en su casa de San Pantaleón el 8 de mayo de 1785.

2

La "crónica" de costumbres más poética y brillante de la Venecia del siglo XVIII

Gaspar Gozzi, en el número del 13 de agosto de 1760 de la "Gaceta Véneta", escribió a propósito de un *Retrato de hostelero* de Alejandro Longhi: "No es, sin embargo, una la belleza natural; por lo cual existen varios géneros de imitación, todos bellos y cada uno perfecto en sí... Véase la diversidad entre el señor Tiepoletto y el señor Pedro Longhi, padre del joven de quien hablo. El primero os presentará un hecho de armas, una reunión de grandes personajes, un desembarco; el segundo, una reunión de baile, una aventura de amor, una alumna de música. Y no será menos perfecta esta imitación que la primera, porque lo mismo encuentras en la natura la grandeza que la gracia; quién ve la una y quién ve la otra; pero el mérito está en verla, como el señor Tiepoletto y el señor Longhi, en su mayor perfección." Al siguiente año en el "Osservatore Veneto" del 14 de febrero de 1761, como para aclarar mejor su pensamiento, Gozzi escribe: "El buen sabor de la pintura se ha acrecido tan ampliamente que cada cosa está representada en alguna obra admirable de este género. Sin embargo, sobre todas ellas veo que se admiran las imitaciones inventadas por el señor Pedro Longhi, porque dejando a un lado en sus hallazgos las figuras vestidas a la antigua y los caracteres imaginarios, reproduce en sus lienzos lo que ve con sus propios ojos; y estudia una situación que deba clasificarse entre ciertos sentimientos que se inclinen a lo jovial. Veo principalmente que su buen éxito proviene de saber expresar felizmente las costumbres, las cuales se ven en todas las actitudes de sus figuras..."

Estos juicios de tan moderna libertad crítica del sagaz literato y periodista veneciano reflejan, sin duda, las ideas que circulaban en los ambientes más cultos de aquel tiempo.

Sin embargo aportan, en especial, un vivísimo testimonio no sólo de la fama lograda por Pedro Longhi entre sus contemporáneos, sino también del conocimiento consciente de la distinción entre las dos actitudes fundamentales de concepción del mundo que se delineaban con claridad en Venecia, como en Londres y en París, en el momento del paso de la cultura tradicional a la racional del iluminismo, con que se inicia la civilización moderna.

Por una parte, el irrealismo de la tradición postbarroca engendra la fulgurante y solar pintura de Juan Bautista Tiépolo, que con un infatigable ardor decorativo celebra los últimos sueños grandiosos de la época; y que se decolora y termina con los refinados preciosismos rococó de Pellegrini y sobre todo de Juan Antonio Guardi, genial creador de los más fantasmagóricos fuegos artificiales del color y de la luz. Por otra parte con un sentido claramente más moderno, aunque sin fuertes contrastes, se afirma un acercamiento a la realidad, que contiene los episodios de mayor poesía en la brillante fidelidad a la verdad de Canaletto, en la espontaneidad estupendamente evocadora de Francisco Guardi y en la aguda representación costumbrista de Pedro Longhi.

Que el abandono de las "figuras vestidas a la antigua" y de los "caracteres imaginarios" no depende de fortuitas preferencias de "géneros" pictóricos, sino que

1 - Apuntes diversos (al envés del pliego con los apuntes preparatorios para los frescos del Palacio Sagredo) - Venecia, Museos Cívicos Correr.

2 - Estudio de conjunto para *El despertar*, de las Colecciones Reales de Windsor - Venecia, Museos Cívicos Correr.

3 - Estudios para *La lección de baile*, de las Galerías de la Academia de Venecia - Venecia, Museos Cívicos Correr.

4 - Apuntes preparatorios para los frescos del Palacio Sagredo - Venecia, Museos Cívicos Correr.

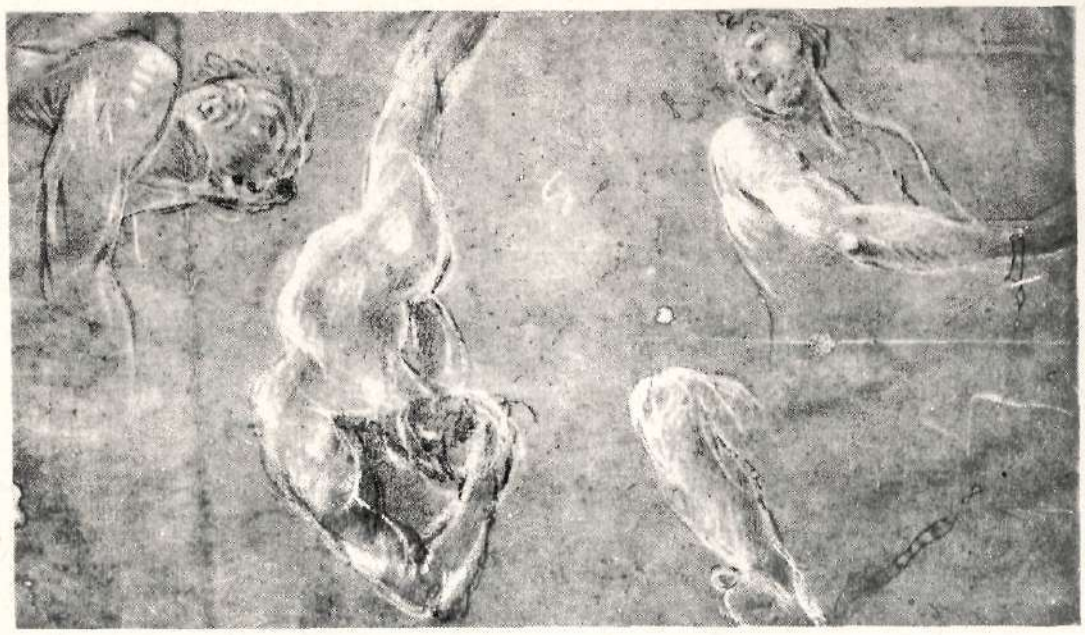
3

está dictado por una crisis de la cosmovisión común, aunque en diversos grados meditada y de consciente empeño, lo prueba el escaso provecho alcanzado por el Canaletto, por Francisco Guardi y por Longhi en la "manera grande". En ésta, Pedro Longhi se afana durante más de un decenio, y cuál ha sido el resultado aparece claramente en las dos obras juveniles de "historia" que han sobrevivido: la una religiosa, el gran retablo con *El martirio de San Peregrino*, ejecutado hacia 1730 para la iglesia parroquial de San Peregrino (Bérgamo); la otra profana, los frescos con *La caída de los Gigantes*, firmados y fechados en 1734, que se encuentran en la escalinata del Palacio Sagredo de Venecia. La mediocre y prosaica práctica sobre temas de Balestra del retablo bergamasco cae en los frescos venecianos en la más confusa y pesada retórica barroca, a la que ni siquiera los efectos escenográficos de los bastidores en contraluz, tomados en préstamo de Dorigny, logran proporcionar algún resultado positivo. La dificultad de Longhi para "distinguirse en lo histórico", críticamente individualizada ya por sus contemporáneos y que hace menos dolorosa la pérdida de otras producciones suyas de "figuras" tiene una tardía prueba en el *San Pedro* y en el *San Pablo* pintados en las pechinas de la última capilla a la derecha de la Iglesia de San Pantaleón, pálidas figuras probablemente hechas junto a las de su hijo Alejandro en 1780.

Pero, al menos en un caso, en los frescos terminados dentro del año 1745 en la capilla erigida a imitación de la Santa Casa de Loreto junto a la Iglesia de San Pantaleón, el deseo de los que encargaban la obra de ver reproducida la decoración fragmentaria del pequeño y célebre oratorio le dio ocasión para eludir los habituales temas iconográficos de gran iglesia hacia los cuales se sentía tan poco inclinado. Bajo el celeste punteado de estrellas doradas de la bóveda, sobre el gris-avellana de un falso enlosado y sobre el blanco empolvado de las nubes, las figuras surgen como frágiles apariciones, detenidas en actitudes ligeras y discretas, evocadas por medio de notas de color de una impalpable ternura de esfumados y de concordancias, que sólo tienen parangón con los pasteles de Rosalba Carriera. En las imágenes, que no tienen nada de la severidad de los prototipos de la Santa Casa de Loreto, se reconocen, elevados de pronto a los honores de los altares, los protagonistas del mundo en que se concentraba desde hacía tiempo la fantasía de Longhi.

Los biógrafos contemporáneos de Longhi, quizá por aseveración del propio artista, consideran como determinante para el descubrimiento de su verdadera vocación la estancia del veneciano en Bolonia, en contacto con la pintura de José María Crespi, rica en observaciones "naturales", a veces de una amplia y lenta búsqueda visiva digna de Chardin, y del todo idónea para convencer al ex discípulo de Balestra de la validez de unos temas que no fuesen los tradicionales. Inmediato reflejo de la lección del boloñés muestran, en el marcado diálogo del claroscuro y en el repertorio popular, algunas figuras de pastorcillos (Museo Cívico, Bassano; Pinacoteca del Seminario, Rovigo) y escenas de vida lugareña (Palacio Rezzónico; Palacio Querini Stampalia, Venecia) que no obstante, aunque nuevas en la escenificación y en los temas, tienen, como en Piazzetta, cierto sabor de Arcadia, poco o nada personalizador y tendiente más bien a lo "típico" y a lo "característico".

La época de la afortunada apertura del estilo de Pedro Longhi a esas influencias no es precisable con seguridad. Por lo demás, que después de acostumbrarse a la fresca vena "naturalista" de José María Crespi conservase el artista todavía algunas esperanzas de llegar a ser un hábil decorador, lo prueba uno de sus numerosos dibujos, propiedad de los Museos Cívicos



4

Correr, en el que el frío e impersonal academicismo de algunas figuras preparatorias para los frescos del Palacio Sagredo contrasta con la eficacia expresiva de los estudios del natural de la media figura de un predicador, de una mesa cubierta por un tapete y de una mano que sujeta un paño.

En el nuevo "género" pictórico, el estudio del natural por parte de Longhi tiene, como en el Canaletto, el más valioso auxilio en el dibujo. Pero el cuaderno de apuntes que acompaña al Canaletto en sus largas y solitarias excursiones por las plazas y las calles de Venecia, bajo la luz inmóvil de los días más soleados, entra en cambio con Longhi en las salas y en los entresuelos en penumbra de las moradas patricias y burguesas; en los acogedores locales de moda, donde flota el olor del café y el de los perfumes de las damas; en la sombra discreta de los soportales de las Procuradurías y del Palacio Ducal, para fijar momentos de la vida diaria. Y con seguridad abrió su cuaderno para realizar un boceto tras una salida ingeniosa, una observación impertinente o una donosura. Siempre desenvuelto y rápido en la expresión de las imágenes, poseedor de una singular fuerza evocativa y atento a reproducir la inflexión de un movimiento y de una acción, el dibujo de Longhi resulta admirable por su agudeza formal y por su autónoma validez poética. Son bosquejos de composiciones enteras y de figuras solas, estudios de detalles, a veces repetidos; perfiles y contornos apenas delineados, a lápiz y tiza, de un desarrollo vertical en trazos paralelos, ajeno a la tradición gráfica veneciana y cercano, en cambio, a la francesa de Watteau y de Lancret, como lo señalaron ya en el pasado siglo Edmundo y Julio de Goncourt. A menudo, como en los cartones del Canaletto, párrafos escritos a lápiz fijan en la memoria situaciones especiales de luz, color, materia y proporciones; famoso entre todos aquél referente a un papagayo por el análisis minucioso y la estupenda transcripción de una impresión de color: "el rostro oscuro — la mancha bajo el cuello amarilla y roja sobre y bajo los ojos — el cuerpo verdusco — algún toque rosado encima — y gualdo abajo — el ojo rosado y la pupila negra".

Cuando, hacia 1740, las tendencias de Longhi están ya definidas y tiene clara conciencia de sus posibilidades figurativas en los más genuinos temas (*El concierto*, 1741, Venecia, Galerías de la Academia), la atenta observación de la realidad, tan inmediata y objetiva en los dibujos, aparece no menos líricamente fascinante en las pinturas, aunque depurada en una lenta recuperación del ambiente y de las costumbres. Bloqueadas entre la suave luz y la sombra ligera en las disposiciones escénicas, monótonas en apariencia por el usual corte asimétrico, pero variadísimas en las sutiles individuaciones de caracteres y de temperamentos de los personajes bajo los atributos del linaje y de la edad, las ligeras acciones de la sociedad de la época se desenvuelven entre las miradas unas veces ambiguas y otras irónicas, raramente afectuosas, de los sirvientes: fútiles ocupaciones, diversiones caseras y ratos de "pueblerina" curiosidad, avispados fingimientos, encuentros e intrigas galantes, posturas oficiales largamente estudiadas. Nada se pierde de la colorida apariencia de ese mundo parlanchín en la fresca representación pictórica, resuelta con el delicado salpicado de los colores, claros y suaves como el pastel, armónicamente combinados con una sensibilidad exquisita y realzados por una luz apreciable y por penumbras mórbidas y diáfanas. En la atmósfera alegre de las reuniones mundanas, en la popular de las tiendas, donde bulle el trabajo y, con mayor frecuencia, en la quieta tibieza de las antiguas moradas, entre las paredes tapizadas, el apagado brillo de los bronces y de los cristales, y la pátina de los tonos de los muebles, de los enseres y de los retratos de los abuelos,

las figuras de las damas resaltan, envueltas en las amplias andrianas, como abigarradas y enormes mariposas, rodeadas en todo momento del día por el homenaje de caballeros cortejadores, abates galantes, viejos protectores y equívocos embozados.

También para sus pinturas, como para sus dibujos, Pedro Longhi se beneficia abiertamente de los cambios extraordinarios que son una de las notas más salientes del arte figurativo, y no sólo figurativo del siglo XVIII europeo. Pero aun superando los límites de la lección un tanto "provinciana" de José María Crespi con una actitud que, bajo el estímulo de los flamencos del siglo XVII, corre paralela a los logros de los artistas franceses, ingleses o lombardos; volviéndose a contemplar con ojos nuevos temas de la vida contemporánea, son absolutamente personales el ángulo visual en que se sitúa y su lenguaje pictórico. Su crónica minuciosa que, con incomparable sagacidad, a veces garbosamente irónica y siempre de buen humor, recoge el tono de la sociedad noble y burguesa de la Venecia del XVIII, se diferencia notablemente del aristocrático refinamiento de Watteau, de la amarga y franca sátira de Hogarth y de la cruda objetividad crítica de Ceruti.

En estas deliciosas miniaturas de costumbres queda rechazada toda notación demasiado realista y despreocupada o descaradamente mordaz y descomedida. Hasta las actitudes más fútiles y mezquinas están vistas, no con el ánimo indagador de un enciclopedista ilustrado, sino presentadas, a través de una crítica benévola y optimista, por un indulgente observador, ajeno a los serios principios sociales y morales y a las ideas revolucionarias, "incapaz de negar un poco de humana simpatía", como indica Moschino (1956), "hasta a los personajes más ariscos, pero sin miramientos con ninguno de ellos". Es una investigación de una época y unas costumbres hecha con garbosa y cauta mesura, que en la ternura evocadora del color y en la fresca viveza de la escenificación se vincula con el teatro de Carlos Goldoni en una estrecha comunidad de intenciones y objetivos, atestiguada varias veces por el propio comediógrafo y justamente subrayada por la crítica moderna.

Después de haber alcanzado una brillantez gráfica, refinada en las punzantes precisiones del trazo y en la diáfana claridad de los tonos, en la segunda mitad del sexto decenio el lenguaje de Pedro Longhi presenta señales de mutación. El dibujo tiende a una libre y corriente aproximación; los colores adquieren tonalidades cálidas y densas en una contrastada trama de claroscuro y, simultáneamente, la visión del artista se desvía hacia una más profunda búsqueda de su mundo. A la sabrosa viveza, rica de intensos valores cromáticos, de *Los Sacramentos,* memorables trozos de vida religiosa de la Venecia del siglo XVIII, inspirados en la célebre serie de Crespi, sigue la sencilla presentación en varios episodios de *La cacería en el valle,* "de una fuerza que presagia a Gogol" (R. Longhi, 1946) por la aguda representación psicológica del amo y de los servidores y la severa sobriedad de la paleta, absorbida por el blanco y el negro del fuerte claroscuro. La antigua observación benévola perdura, pero ahora se decolora abiertamente en la ironía apenas velada de *La caza del ánade* (Palacio Querini Stampalia, Venecia) y de *La excursión campestre* (Palacio Rezzónico, Venecia) o en el humorismo desencantado de *El Gigante Magrat* (1757, Palacio Rezzónico, Venecia); o en la sabrosa sátira de sus *Monjes, canónigos y frailes* (1761, Palacio Querini Stampalia, Venecia). Con mayor frecuencia, la puntual captación costumbrista se detiene en las diversiones mundanas y en los habituales episodios de la vida doméstica, estupendos, sobre todo los de la colección Perera de Nueva York. Y en las varias versiones de *El "foyer"*, la multitud de viejos vividores, damiselas equívocas, dominós fúnebres, que se mueven en un apagado rumor entre las tonalidades rojizas de los gastados tapices, evoca la imagen de una sociedad que está a punto de llegar a su ocaso definitivo.

Con la consunción del mundo al cual y durante un largo período del siglo se había asomado con apacible y penetrante curiosidad, la pintura de Pedro Longhi parece bajar de tono y entumecerse en una melancólica declinación. En sus últimos años, las escenas rústicas, como la fechada en 1775, de la Colección Paulucci de Ferrara, y la de 1779, de la Colección Bisacco Palazzi de Venecia, retoman sin mayor afán temas juveniles y ya no se vuelve a encontrar en ellas el tono realista de *La cacería en el valle.* Hasta el sutil humorismo, con que era captada la atmósfera encantada de sucesos extraños y curiosos, se desluce en una búsqueda gacetillera y fragmentaria (*El elefante,* 1770, Colección Salom; *El bisonte y el lobo cerval,* colección particular). Sólo en algunos retratos y momentos de intimidad familiar (*El besamanos,* antes en la Colección Giovanelli; *La visita de la abuela,* Colección Curtis; *Adriana Giustiniani Barbarigo con su hijo,* 1779, Palacio Querini Stampalia, Venecia), la suelta y sumaria resolución del trazo, la atenuada trama cromática de casi "impresionista" libertad pictórica, sin vestigio casi de sombra y la antinatural fijeza de la *pose* de los personajes, son de una cautivadora eficacia evocativa de la sociedad veneciana, en el momento melancólico e ineluctable de su extinción al final del siglo.

Así, hasta lo último, Pedro Longhi fija "lo que ve con sus propios ojos" en breves páginas de crónica atenta y desencantada, fascinante por su conformidad con lo verdadero y representativo de los caracteres históricos y humanos de aquella época. Bajo el acoso de las estériles ideas y del frío lenguaje del neoclasicismo, su arte perdura sin apreciables continuadores, si se exceptúa a su hijo Alejandro, que adapta la extraordinaria libertad pictórica de los retratos paternos, entre ellos el bellísimo de Matilde Querini, del museo de Argel, a una más tenaz búsqueda física y psicológica, no indigna de un Goya.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La polenta (1740 aprox. - 61x50 cm) - Venecia, Palacio Rezzónico - *Puede situarse en los comienzos del venturoso rumbo que el interés de Pedro Longhi tomó por la pintura de José María Crespi, evidente tanto en el tema popular y en los tipos de los personajes, como en la brillante densidad del color y en el realce plástico de las formas, determinado por el claroscuro.*

II - El concierto (60x48 cm) - Venecia, Galerías de la Academia - *En el reverso lleva la fecha de 1741. En esta primera escena de la vida veneciana de Pedro Longhi se encuentran ya patentes los relevantes motivos de su innegable factura poética: el delicado estilo pictórico, minucioso e intimista, la ambientación verídica y la sutil indagación de costumbres y caracteres.*

III - La lección de baile (1741 aprox. - 60x49 cm) - Venecia, Galerías de la Academia - *Muy poco posterior al* Concierto, *esta pintura ha sido resuelta con más refinada expresividad en los modos figurativos y en el punteado del color, limpio y delicado. El foco de la composición está constituido por la dama y el maestro de baile, dejando aparte a la amiga y al violinista.*

IV - El sacamuelas (62x50 cm) - Milán, Pinacoteca de Brera - *Puede fecharse en 1746, ya que en este año fue designado párroco de Santa Margarita el Padre Antonio Poli, a quien se refiere el rótulo que aparece sobre la columna de la derecha. Llevada al exterior, la investigación de Longhi conserva su sabor y la riqueza cromática y vivaz transparencia de su paleta.*

V - La tentación (1750 aprox.) - Hartford, Ateneo Wadsworth - Colección Ella y Mary Sumner - *En el desnudo taller de costura resalta a plena luz la elegante dama aprendiza, que soporta complacida la ávida atención del indiscreto, mientras las jóvenes humildes se aplican en la penumbra a su trabajo, bajo la mirada vigilante de la anciana y desconfiada maestra.*

VI-VII - El encuentro del procurador con su esposa - Nueva York, Museo Metropolitano - *Este lienzo puede fecharse alrededor de 1746, año en que fue pintada su pareja del Museo Metropolitano:* La visita al Lord. *Con inimitable habilidad escénica ha sido captada una situación completamente goldoniana: el encuentro en un salón mundano de un procurador con su esposa.*

VIII - La buñolera - (62x51 cm) - Venecia, Palacio Rezzónico - *Esta tela se puede fechar en 1750, año en el cual se efectuó la designación del Padre Lorenzo Balischi para párroco de San Baseggio, mencionada en el rótulo que está detrás de los dos jóvenes. El brochazo de vida popular, tomado del natural, es de una expresividad espontánea, mayor aún que la de* La Tentación.

IX - El bautizo - (61x50 cm) - Venecia, Palacio Querini Stampalia - *Éste es uno de los siete Sacramentos terminados antes de 1757 e inspirados en la serie análoga pintada a principios del siglo por José María Crespi. Son todos admirables por la aterciopelada riqueza cromática y ofrecen una imagen incomparable de la vida religiosa habitual en la Venecia del siglo XVIII.*

X-XI - La embajada del moro (1751 aprox. - 62x50 cm) - Venecia, Palacio Rezzónico - *Esta pintura es contemporánea, por el estilo, de* La exhibición del rinoceronte. *El paisaje de Zuccarelli, la cómoda de nogal, el búcaro de cristal con flores, el perrillo negro, confieren una grata intimidad al saloncito en el que posan, conscientes de su belleza, el moro y la juvenil dama.*

XII - Preparando las escopetas (1770 - 62x51 cm) - Venecia, Palacio Querini Stampalia - *Forma parte de la serie pintada para la familia Michiel con episodios de la cacería en los valles, una de las diversiones preferidas de la nobleza veneciana. La fantasía de Longhi alcanza aquí acentos realistas de intensa sobriedad pictórica, evocando la brumosa atmósfera acuática.*

XIII - El chocolate matutino - (60 x 47 cm) - Venecia, Palacio Rezzónico - *Bajo las miradas complacidas del abate mundano y del marido, la dama se despierta. Por su pincelada suelta, el lienzo pertenece al octavo decenio del siglo. Pero también en éste su último "impresionismo disminuido" la crónica poética de Pedro Longhi muestra una eficacia llena de vivacidad y agudeza.*

XIV-XV - Retrato de una familia patricia (1752 aprox. - 62x50 cm) - Venecia, Palacio Rezzónico - *Vuelve a encontrarse en este grupo familiar la sutileza de presentación de la coetánea* Familia Sagredo, *pero ésta es bastante más variada tanto en el estudio de las fisonomías y de los caracteres de los personajes como en la trama pictórica, riquísima en combinaciones cromáticas.*

XVI - La caza del ánade (anterior a 1757 - 56x72 cm) - Venecia, Palacio Querini Stampalia - *A esta su obra maestra llegó Longhi después de sagaces dibujos preparatorios. En el silencio de la soleada laguna, el empolvado arquero dispara la flecha bajo la mirada irónica de los remeros, individualizados por los toscos indumentos y los rostros quemados por la sal.*

XVII - La exhibición del rinoceronte (62x50 cm - En la portada) - Venecia, Palacio Rezzónico - *Este cuadro fue encargado en 1751 por Juan Grimani dei Servi como recuerdo de la primera exhibición en Venecia de un rinoceronte. El suceso está realzado por el contraste entre la masa oscura del animal y la limpidez de tonos con que están pintados los visitantes.*

NO CIRCULANTE

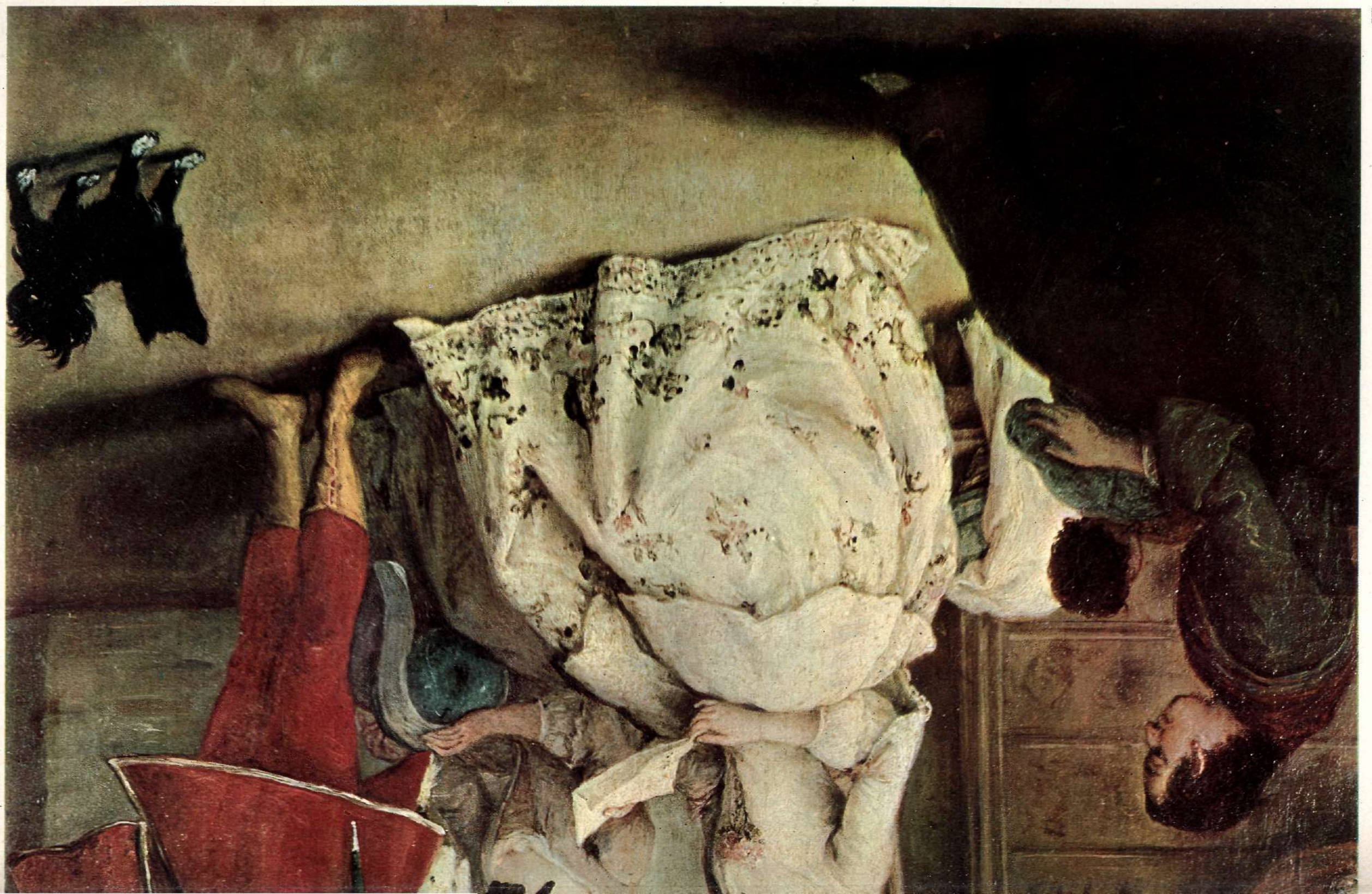
I

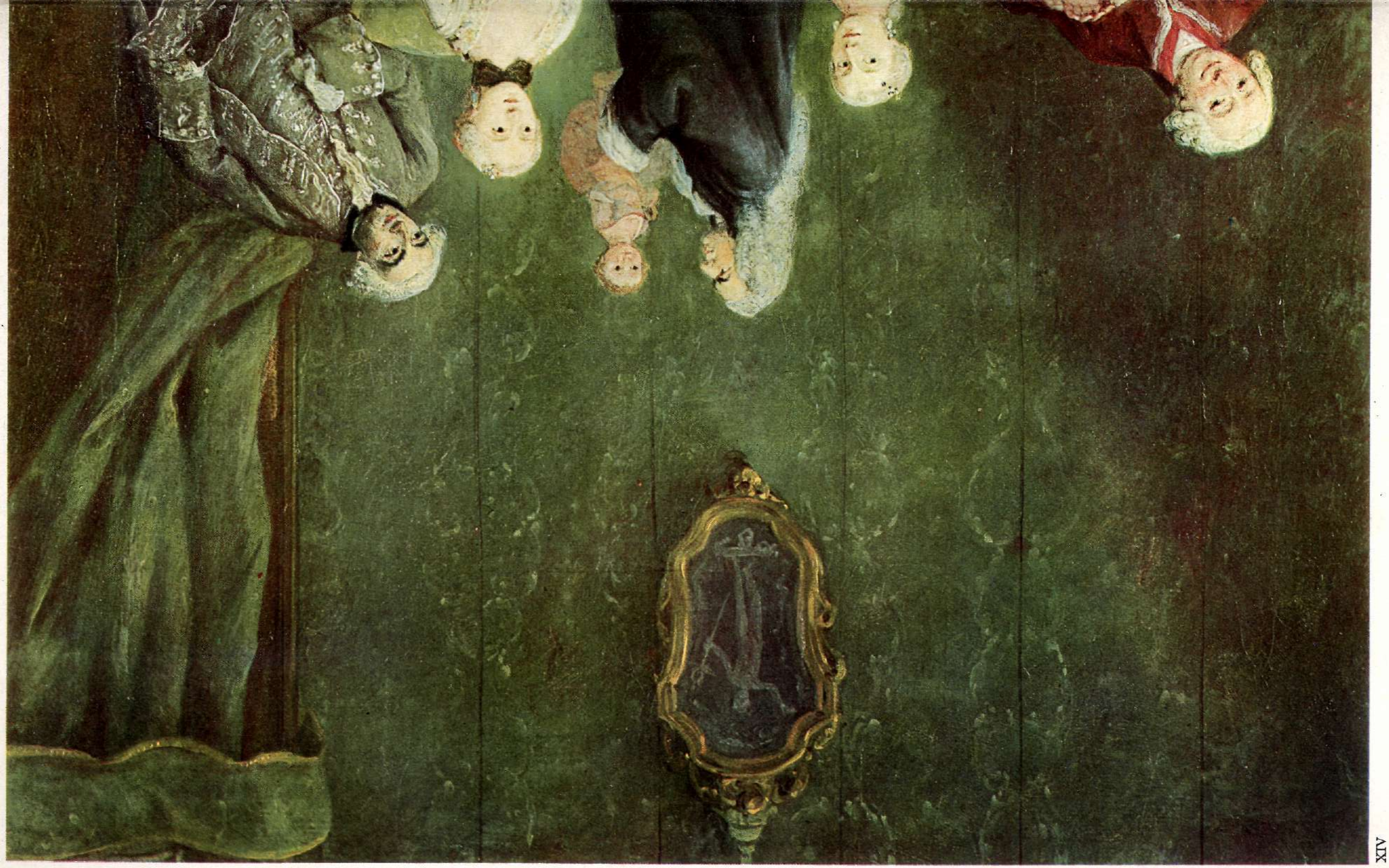
III

IV

V

IX





XVI

NO CIRCULANTE

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR OSVALDO SVANASCINI

Una de las virtudes más positivas de este pintor veneciano es la de haber recobrado para nosotros los antecedentes cotidianos más destacados de una época. Y lo es, especialmente, si se tiene en cuenta el rechazo que existe por parte de los pintores actuales hacia todo aquello que conforma un análisis de las costumbres o las modas y hasta sus diferentes categorías sociales. En este sentido fue Van Dongen uno de los pocos que continuó probando, aun sin desestimar su formación fauve, *que los rostros, los vestidos o las actitudes pueden ser implacables testigos de un principio de siglo con sus movidos personajes, esos testigos que dejan entrever su psicología, desde la liga rosa del desnudo de Anita, hasta los ojos desmesuradamente grandes e inquietantes de Fernande, de las mujeres del Folies-Bergère o de la Condesa de Noailles.*

Pedro Longhi, este cronista insobornable de un siglo y sus costumbres, trató también de personalizar los rostros de sus figuras lo suficiente como para descubrir en ellos algunos matices de incipiente domesticidad, evadiendo cualquier concepto idealizador. La Venecia del siglo XVIII concede la seguridad de una vida que se halla ilustrada placenteramente, que parece hablar grandilocuentemente a través de los espacios y personajes de Tiépolo, que se mueve bajo la luz cálida y brillante del Canaletto o vibra melancólicamente en la dulce intimidad de Guardi. Una apacible vigilancia sobre las cosas que comportan la existencia va a equilibrar los hechos de la vida diaria. Ni siquiera parece advertirse que los mismos planteos sociales sin solución del siglo XVII van a postergarse también en la pintura del siglo XVIII, y que de la grave atmósfera de luz y sombra del Caravaggio —que pareciera anticipar un estremecimiento capaz de proyectar su humanidad a través de El martirio de San Mateo, La Medusa, El descendimiento o La muerte de la Virgen— *no existe ahora vestigio. La Venecia del siglo XVIII no juzga ni pretende moralizar. Aunque no pueda desconocer el dolor, trata de no aludirlo, buscando siempre controlar superficialmente los destinos comunes, mostrando una sociedad, un paisaje, unos interiores que ocultan, sin embargo, el rostro privado de las cosas. "La seducción del juego les impide dedicarse a la búsqueda de una calidad más honda", señala Raymond Cogniat, quien agrega: "En esta época, hasta lo dramático tiene aire de juego, como vemos en la obra de Pietro Longhi, cuya elegancia persiste incluso en la caricatura." Es Watteau, en Francia y dentro del mismo siglo, quien a través de una pintura virtuosa como ligera, vitalizará el recuerdo del lirismo paisajístico de Giorgione, la untuosa materia de Rubens, plasmando personajes que se mueven empujando una amena melancolía. Este siglo convocaría, además, la frivolidad de Boucher, la elaboración acabada de Quentin de la Tour, el humor de Fragonard y hasta la sobriedad intimista de Chardin. En Inglaterra, Reynolds expresa serenamente la elegancia aristocrática de la corte, mientras Gainsborough alude con encanto a toda esa voluntad de vivir melódicamente serena, en tanto que Hogarth, ese relator irónico y descarnado que parece a menudo un Dickens justo aunque amargo, consigue expresarse con mayor hondura que sus contemporáneos.*

En este sentido, Pedro Longhi es un pintor del siglo XVIII, especialmente por su amor a las costumbres y los hechos, por no negarse a un estilo que de una u otra manera es el dominante en Europa. Y sin embargo, ni ha visto según la retina de Canaletto, Guardi o Tiépolo, ni ha alcanzado la profundidad de Chardin o la agridulce reiteración humanista de Hogarth. Longhi maneja sus personajes sin gran soltura, los coloca frente a su caballete y los detiene en la tela, apresando junto a ellos su propio tiempo. Si ahondamos más todavía en estas figuras de una Venecia que se resiste a la imposición de las nuevas épocas, descubriríamos que ese hieratismo o la verista indiferencia de los rostros y aun de las actitudes, se acerca a no pocas pinturas coloniales de Perú, México o Bolivia. Pero por sobre otra cosa, Longhi desea perpetuar los diferentes ambientes, todo ese relato entre tierno y mundano, a veces intrascendente, sin preocuparse demasiado por plantear una síntesis más orgánica o una materia más severa.

Y ¿cuáles fueron precisamente esos temas que merced a su gracia y a su frivolidad, mantuvieron la vigencia de una pintura de época? Longhi entra en los ambientes mundanos, en los recintos hogareños o palaciegos y sorprende a los músicos tocando sus instrumentos de cuerda como trasfondo a unos displicentes jugadores de cartas, se detiene en la lección de baile de la joven dama severamente vigilada por su madre, asiste a los juegos de salón, a las presentaciones en sociedad, a las menudas hazañas de los adivinos callejeros, o congrega a toda una familia alrededor del primogénito al que inician en su temprana educación. Además el pintor veneciano no rehúye la captación de ciertas escenas populares, como la de los jugadores en tabernas pintorescas, las exhibiciones algo singulares de elefantes o rinocerontes, los bailes simples de los ingenuos aldeanos, la fresca ceremonia de la preparación de la polenta, el manipuleo de la vendedora de frituras, los cazadores sorprendidos en los múltiples menesteres de su tarea, y muchísimas de esas encantadoras visiones en donde charlatanes, titiriteros o buhoneros detienen por unos minutos el paso de las

cosas para renovar la pequeña, mínima ilusión del caminante. Lo más destacable de estas figuras reside tal vez en sus rostros. Una característica esencial los personaliza: tienen la certeza de haber sido sorprendidos por el pintor. Cuando Longhi capta las escenas populares, los rostros de sus mujeres son más encantadores, más frescos, se acercan a veces a los de Greuze, y sus grandes ojos les imparten una particular belleza. En estas escenas el pintor se exime de la sujeción del parecido. Mas cuando pinta los interiores refiriendo las costumbres de los nobles o las de los burgueses, sus rostros acusan un cierto hieratismo, una dureza que linda en muchas oportunidades con la caricatura. Incluso hay un aire de familia, un parecido, en suma, acerca sus rasgos, a través de similares tres cuartos de perfil, aguileñas narices, y ojos en los que priva una pupila dominante, generalmente encuadrada en amplios párpados. Es ese amaneramiento el que conspira contra una búsqueda más honda de los caracteres, prevaleciendo en ellos lo epidérmico de su fisonomía. Y por contraste, en esta ingenua reiteración de los rostros reside su principal atractivo, en ese gracioso primitivismo de las caras que han perdido sus gestos.

Una mayor libertad hallamos en el empaste generoso de una blusa, de una casaca, de la apariencia táctil de un brocado o de la textura que marca la luz en la incipiente mañana de una partida de caza. A riesgo de ser algo injustos, señalamos la encantadora soltura de sus numerosísimos bocetos, de sus croquis de estudio para la posterior realización de sus óleos, como lo más positivo de su obra desde el punto de vista plástico. El carboncillo cruza aquí la superficie del papel sin reparar demasiado en los detalles minúsculos, buscando, por el contrario, esquematizar, abstraer la forma, conseguir mediante la valoración de los espesores de la línea, la consistencia del volumen. Una capa de caballero es un argumento pictórico lleno de interés, aunque solamente se halle representada fragmentariamente. Los croquis de Longhi hablan de su honestidad como pintor, de su deseo de comprender el lenguaje de una mano, la arquitectura de una silla o la ligera estructura de una jaula para pájaros. Longhi boceta con desenvoltura un abanico o una muñeca cubierta de puntillas; un moño o una pierna con ajustada calza, y hace anotaciones sobre la distribución compositiva y hasta sobre la elección de los diferentes colores, en esa exhaustiva preocupación por dominar los resortes del cuadro.

Muchas obras de este pintor se destacan por la utilización de un color sobrio, como por ejemplo el Retrato de Matilde Querini, noblemente estudiado y realizado en gamas de tonos fríos, o El encuentro del procurador con su mujer, con sutiles acentos coloristicos que proyectan una atmósfera de poético encanto. No obstante, donde se identifica con mayor soltura con el tema —como si la pasión del deporte le trajera el vínculo directo para el mejor desarrollo del asunto— es en las escenas de caza. Los siete relatos de la Caza en el valle, pintados para la familia Michiel, que se hallan actualmente en la Pinacoteca Querini Stampalia de Venecia, aluden a un pintoresquismo impregnado de cariñosa realidad, como si la misma experiencia del autor en el deporte tuviera el suficiente asidero para su elaboración. El mismo hecho de que hubo pocos bocetos preliminares para un asunto tan particular, determina la seguridad del pintor veneciano en la realización de las telas. Los temas de esta serie refieren la acumulación de los elementos de la caza, menesteres de los cazadores esperando el instante de la partida, la preparación de las armas, el momento de la caza propiamente dicha, o el recuento de las piezas obtenidas, todos ellos envueltos en una atmósfera de sombras y luces impregnadas por la bruma de la mañana tocada brevemente por el sol. Las casas de blancas paredes, o la vestimenta menos refinada de los personajes, esa rusticidad que parece asociarse a un olor acre o dulce según los casos, tan particular en las escenas de campo, confieren a estas pinturas la posibilidad de una mayor libertad expresiva, que el artista tràduce mediante pinceladas llenas de materia. Así marca con tonos rosados, amarillos o blancuzcos las zonas luminosas, surgiendo de sombras orgánicamente distribuidas. El mismo tratamiento puede encontrarse en La hostería de campo, y también una mejor concepción expresiva de los rostros, pintados sin aludir a los detalles demasiado anecdóticos, sino haciendo sobresalir de ellos sus características más vitales. Uno puede volver la mirada a estos cuadros y apuntes en la seguridad de descubrir, de restituir un pasado, de encontrar todas aquellas criaturas que formaron la fisonomía de una Venecia costumbrista, extrovertida, conocedora de sus propias limitaciones. Se tiene la impresión de que estos remedos de Goldoni van a revivir en escenarios imagineros con sólo proyectarlos con la memoria. Allí vuelven para nosotros los niños deliciosamente circunspectos de la familia Sagredo, los diminutos perros de tantas escenas de ambiente, el murmullo renovado de las sedas, la elegante apostura de las mujeres de clase elevada que empujan su garbo, conscientes de su calculado empaque, las muchas vasijas del farmacéutico tratadas con la minuciosidad de un flamenco, o esos maravillosos y misteriosos personajes con sus rostros cubiertos por un antifaz, tocados a veces por un tricornio, símbolos inexpresivos del encanto de un mundo que se convertirá en una leve leyenda.

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos	120.—
Agente de suscripciones . .:	Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA			
Editorial Publex Colombiana - Carrera 7a. Nº 13-58 Bogotá		Pesos	12.—
COSTA RICA			
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José		Colones	8.—
* CHILE			
Cía. Chilena de Ediciones - Sto. Domingo 1175 - Santiago		Escudos	5.—
ECUADOR			
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil		Sucres	25.—
EL SALVADOR			
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador		Colones	4.—
ESPAÑA			
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona		Pesetas	60.—
GUATEMALA			
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala		Quetzales	1.20
HONDURAS			
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa		Lempiras	2.50
(!) MÉXICO			
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.		Pesos	15.—
NICARAGUA			
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua		Córdobas	8.—
PANAMÁ			
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá		Balboas	1.20
* PERÚ			
Central Peruana de Publicaciones - Avenida Bolivia 154 Lima		Soles	35.—
PUERTO RICO			
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan		Dólares	1.25
REP. DOMINICANA			
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo		Pesos	1.20
URUGUAY			
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo		Pesos	20.—
* VENEZUELA			
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas		Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 11 de diciembre de 1964.*
(!) *Fecha de aparición en México: 22 de diciembre de 1964.*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
U.C.A. 2233
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

30-IX-64